

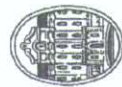
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА. ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА

Выходит с 1979 года
Выпуск 5

АВТОР.
ГЕРОЙ.
РАССКАЗЧИК

Межвузовский сборник

Под ред. И. П. Куприяновой



ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2003

Гротеск в таком случае — способ остранения самого сознания. Гротеск, разрушающий общепринятые и застывшие формы мышления и поведения, — способ провокации читателя и, может быть, способ оживления, даже реанимации его сознания.

Итак, автор — организатор и инициатор гротеска, проводящего его и героя, и читателя, и рассказчика. А безграничная, совершенно не эмоциональная позиция или поза свидетелей, зрителей, часто на фоне привычного и бесстрастного разгула страстей — одна из важнейших составляющих гротескного мира в книге Инго Шульце.

Примечания

¹ В чем-то близка к ней и только что вышедшая в свет книга Марии Маргинер (*Marginter, Maria. Fyodor Gawrilow St. Petersburg. Weiße Nächte, dunkle Tage. Literarische Spaziergänge. Klett-Cotta, 1998*), хотя по жанру это скорее путевой дневник, записки путешественника, содержащие впечатления, наблюдения иностранки, предназначенные для других иностранцев, организованные по типу путевода. Большой интерес представляет также роман Петры Морбах о петербургской жизни и петербургских судьбах: *Petra, Morsbach. Plötzlich ist es Abend. Frankfurt am Main, 1995*.

² О московском концептуализме, сложившемся на стыке литературы и изобразительного искусства, известно не так уж много. Об эстетической концепции концептуализма писали И. Кабаков, Б. Гройс, Е. Бобринская. При этом исследователи, отделяя московский концептуализм и постсоветский постмодернизм от западного, считают московский концептуализм движением, определившим облик московского варианта постмодернизма (*Бобринская Е. Концептуализм. М., 1994*), или собственно «русским постсоветским вариантом постмодерна» (*Groys, Boris. Die Erfindung Rußlands. München; Wien, 1995. S. 195–196*).

³ *Schulze I. 33 Augenblicke des Glücks. Berlin, 1995. S. 9.*

⁴ *Ibid. S. 8.*

⁵ Об этом писал Р. Барт: *Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.*

⁶ *Бобринская Е. Указ. соч.*

⁷ Цит. по: *Groys B. Op. cit. S. 250.*

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Моцканская О. Л. (Нижегород. пед. ин-т). Соотношение «автор — герой» в англосаксонской поэзии..... | 3 |
| Светлакова О. А. (С.-Петербург. ун-т). «Тиранин Белый» и «Дон Кихот» как разные этапы жанрового синтеза романа..... | 13 |
| Гончарова М. Н. (С.-Петербург. ун-т). Отрицательный персонаж в комедиях Лодовико Ариосто..... | 21 |
| Бурова И. И. (С.-Петербург. ун-т). Образ Дамы в английских сонетных циклах начала 1590-х годов («Астрофил и Стелла» Ф. Сидни и «Аморетти» Э. Спенсера)..... | 31 |
| Сидорченко Л. В. (С.-Петербург. ун-т). Концепция трагедийного героя у Дж. Драйдена (60–70-е годы XVII века)..... | 38 |
| Лукьянец И. В. (С.-Петербург. академ. культуры). Роман-идиллия Бернарденна де Сен-Пьера «Поль и Виржиния» и идиллия в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза»..... | 47 |
| Разумовская М. В. (С.-Петербург. ун-т). Малам Пернель и прочие: о завязке комедии Мольера «Гартюф»..... | 56 |
| Самойлович К. Ю. (С.-Петербург. ср. школа № 312). Боссюэ, Ларошфуко, Ларбрюйер: о сходстве и расхождении в концепции натуры человека..... | 66 |
| Жеребин А. И. (Рос. пед. ун-т им. А. И. Герцена). Поэзия и правда Ульриха Брекера (к проблеме авторского самосознания)..... | 73 |
| Алташина В. Д. (Рос. пед. ун-т им. А. И. Герцена). Два д'Артаньяна: Куртиль де Сандра и А. Дюма..... | 81 |
| Соколова Т. В. (С.-Петербург. ун-т). Ступени деперсонализации героя в поэзии от романтизма к символизму (Виньи и Малларме)..... | 90 |
| Апенко Е. М. (С.-Петербург. ун-т). Христовор Колумб Вашингтона Ирвинга — герой истории или литературный герой?..... | 102 |

иллюзией. «Глядите, мой милые, — обращается он к своим детям и к своим читателям. — Такова история моей жизни до сегодняшнего дня. Да, это хаос, но ведь именно это и есть моя история» (С. 307).

Автобиография Брекера явственно переключается с «романом воспитания», где все мысли и чувства, встречи и приключения героя должны предстать как знаменательные этапы его развития на пути к самопознанию через жизненный опыт. Общей является основная тема духовной эмансипации личности. Герой «воспитательного романа» стремится вырваться из сферы узкопрактической деятельности, преодолеть связанность мешанского быта, чтобы обрести свое человеческое достоинство в области художественного творчества, той единственной области, где возможна свобода. В этом отношении «бедный мальчик из Токенбурга» такой же «герой пути», как Вильгельм Мейстер, как и сам Гете в качестве героя его «Поэзии и правды». Но итогом этого пути является у Брекера не воплощение идеала гармонии с миром, а усталая резиньяция перед лицом хаоса человеческой жизни.

Смысл книги Брекера рождается из напряжения между смиренным текстом и полемическим подтекстом. В тексте автор нас уверяет: я мечтал стать настоящим художником, таким, который умеет преобразовать хаос реальной жизни в светлую гармонию искусства; но я так и не сумел выполнить этой задачи, потому что я не так благороден, не так образован и талантлив, как мой учителя-просветители. В подтексте же мы читаем другое: мне не удалось стать настоящим художником, потому что искусство, назначение которого есть гармонизация хаоса, требует посредственным и ближайшим объектом этой полемики являться автобиографии Шиллинга и Руссо, объектом более отдаленным и как бы предвосхищенным — только еще имеющие появиться произведения Гете, по отношению к которым книга Брекера выступает как их скептическая контрафактура.

Примечания

¹ *Mayer H. Aufklärer und Plebejer: Ulrich Bräker. Der Arme Mann in Tocken- burg // Mayer H. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Berlin, 1954. S. 63.*

² *Bräker U. Lebensgeschichte und Natürliche Abentheuer des Armen Mannes im Tockenburgh. Zürich, 1993. S. 277.* — Далее ссылки на это издание в тексте статьи.

³ *Leben und Schriften Ulrich Bräkers, des Armen Mannes im Tockenburgh // Dargest. u. hrsg. von S. Voellmy. 3 Bd. Basel, 1945. Bd 2. S. 197.*

⁴ *Ср.: Böning H. Ulrich Bräker. Der Arme Mann aus dem Tockenburgh // Leben, Werk und Zeitgeschichte. Königstein, 1985.*

⁵ *Voellmy S. Ulrich Bräker: Der Arme Mann im Tockenburgh. Ein Kultur — und Charakterbild aus dem 18. Jahrhundert. Zürich, 1923.*

⁶ *Thalheim G.H. Ulrich Bräker. Ein Naturdichter des 18. Jahrhunderts // Thalheim H.G. Zur Literatur der Goethezeit. Berlin. 1969. S. 38—84.*

⁷ *Goethe. Der deutsche Gil Blas // Goethe. Werke. Leipzig. Wien. o. j. Bd 25. S. 338.*

⁸ *Briefe von Herrn J. G. Jacobi. Berlin, 1778. S. 36.*

⁹ *Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.*

¹⁰ *Ср.: Bräker U. Etwas über William Shakespeares Schauspiele. Von einem armen ungelehrten Weltbürger, der das Glück genoss < ihn zu lesen. Anno 1780 // Hrsg. Thalheim von H.G. Frankfurt am Main, 1964.*

В. Д. Алташина

ДВА Д'АРТАНЬЯНА: КУРТИЛЬ ДЕ САНДРА И А. ДЮМА

То, что знаменитый герой А. Дюма-отца д'Артаньян не выдумка писателя, а реальное историческое лицо, известно всем. Не тайна и то, что существуют «Мемуары г-на д'Артаньяна» (1700) — один из многочисленных апокрифов Куртиля де Сандра (1644—1712), перу которого принадлежит многие псевдомемуары. В своем предисловии к «Трем мушкетерам» (1844) Дюма указывает на то, что знаком с этим произведением, в котором, по его мнению, любопытный читатель может найти «портреты, написанные рукой мастера»¹. Признавая, таким образом, достоинства этих мемуаров, Дюма упоминает их лишь вскользь, неточно указывая выходные данные, отмечая, что его привлекли в них в основном необычные имена Агоса, Портоса и Арамиса (Д, 6). Однако заимствования Дюма не ограничились лишь именами главных персонажей².

Желание Дюма выдать свой роман за подлинные «Мемуары графа де ла Фер», не обманувшее проницательного читателя, восходит к традиции XVII—XVIII веков. Так, и Куртиль де Сандра в предисловии указывает, что он лишь соединил разрозненные заметки, найденные по-

сле смерти д'Артаньяна среди его бума³. Автор предпочитает оставить всю славу, если произведение ее удостоится, д'Артаньяну, чем разделить с ним стыд, если публика найдет его труд никчемным. Дюма же, называя себя «крестным отцом» романа, предлагает читателю пенять на него, а не на графа де ла Фер (Д, 7). Оба писателя представляют на суд читателей лишь первую часть произведения, упоминая о том, что существует и продолжение (К, 6/п; Д, 7).

Итак, молодой и бедный гасконец, уроженец Беарна (К, 2; Д, 10), покидает родительский дом в поисках славы и состояния, воодушевленный примером соотечественника де Тревиля, добившегося почетной должности капитана мушкетеров (К, 2; Д, 10). Все богатство юного д'Артаньяна состоит в старой кляче (К, 5; Д, 10), родительском наставлении да рекомендательном письме к де Тревилю (К, 13; Д, 11). И вот между Блуа и Орлеаном, в городке Сент-Алье, превратившемся в Менг у Дюма, юный герой встречает незнакомца, позволившего себе неосторожно подшутить над его кобылой (К, 5; Д, 12). Вспыльчивый гасконец не может стерпеть насмешки и адресует оскорбительные слова незнакомцу, на которые тот не обращает никакого внимания, видимо, не желая вступать в пререкания с ребенком, каковым ему представляется д'Артаньян (К, 5). Последний, однако, распаляется еще больше и, когда тот поворачивается к нему спиной, окликает его, не желая нападать сзади. Незнакомец безуспешно пытается образумить вспыльчивого юношу и, наконец, вынужден обнажить шпагу, угрожая тем, что выудит д'Артаньяна раскаться в своем безумии (К, 7). Но в тот же момент на бедного гасконца обрушиваются со всех сторон «удары вил и палок» (К, 7). Д'Артаньян, все еще продолжая угрожать Ронэ (так назван незнакомец у Куртиля, у Дюма — Рошфор), вынужден сдаться под натиском слуг. Его помещают в тюрьму, из которой ему удается вырваться только через два с половиной месяца благодаря помощи одного дворянина, у которого с Ронэ свои счеты. Шпага, кобыла и, главное, заветное письмо безвозвратно пропали. Поклявшись отомстить незнакомцу во что бы то ни стало, он продолжает свой путь в Париж.

В романе «Три мушкетера» мы находим аналогичную сцену (Д, 12—17), лишь гораздо более экспрессивную и динамичную, что связано с особенностями жанра: у Куртиля повествование ведется от 1-го лица, в прошедшем времени (как это и положено в мемуарах); рассказчик, повзрослевший и поумневший, оценивает свое тогдашнее неразумное поведение, в то время как у Дюма повествование ведется от 3-го лица, что благоприятствует остроте и живости диалога. Так, если д'Артаньян

пишет: «Я крикнул ему сначала взять в руки шпагу, так как я был не из тех, кто нападает сзади» (К, 6), то у Дюма он кричит своему противнику: «Повернитесь же, повернитесь, господин насмешник, чтобы мне не пришлось нанести вам удар сзади» (Д, 14). «Ах, трус! ах, презренный! ах, ложный дворянин!», — в гневе восклицает д'Артаньян в романе (Д, 14), в то время как в «Мемуарах» он «крикнул Ронэ... что принял его за дворянина, но что теперь я ясно видел по его поведению, что он далек от того, чтобы быть настоящим дворянином» (К, 7). Но различия между двумя произведениями — лишь в манере повествования, все основные элементы и структура сцен одинаковы: насмешка незнакомца над кобылой, вспыльчивость д'Артаньяна, поединок, удары палок и лопат, посыпавшиеся на голову незадачливого героя, пропажа письма. У Дюма опущено лишь заключение героя в тюрьму, вероятно, замедлившее бы повествование.

И вот наконец д'Артаньян пешком входит в Париж, снимает комнату на улице Могильщиков (К, 14; Д, 21) и на следующий день отправляется к де Тревилю (его гасконская фамилия, как это отмечают и «Мемуары», и роман — де Труавиль (К, 2; Д, 22)). Как проходит этот первый визит и каким образом д'Артаньян знакомится с тремя мушкетерами в романе, всем хорошо известно с детских лет. В «Мемуарах» Куртиля де Сандра это происходит несколько иначе. Юный гасконец знакомится с Портосом, соседом его отца по имени, который состоит в мушкетерах с двумя братьями — Атосом и Арамисом. Как видим, родственные отношения в романе опущены, но та дружба, что связывает мушкетеров, крепче всех кровных уз. Портос заводит с ним разговор, интересуясь когда и с какой целью д'Артаньян прибыл в Париж. Юноша усматривает в его словах насмешку и отвечает, что «если он сомневается в моей смелости, то я не замедлю ему ее показать, если он спустится со мной на улицу» (К, 15). На что Портос отвечает смехом и разумным замечанием о том, что «следует быть храбрым, но не искать ссоры, и что обижаться без всякого повода так же достойно порицания, как и проявлять слабость». Но поскольку д'Артаньян не только из его края, но еще и близкий сосед, то он хочет быть его наставником и совсем не собирается с ним драться (К, 16). Затем они вместе выходят и идут к дому Жюссака, с которым Портос долго беседует в стороне от озадаченного д'Артаньяна. Его недоумение скоро проясняется. Портос объясняет ему, что через час они должны были драться трое на трое, но он, желая, чтобы д'Артаньян тоже принял участие в драке, попросил Жюссака найти для него еще одного противника. Далее Портос объясняет нович-

ку, что Жуссак, который командует гвардейцами кардинала, повздорил с его братом из-за того, что тот заявил: «Мушкетеры всегда одерживают верх над гвардейцами» (К, 18). Д'Артаньян считает для себя честью драться за столь правое дело и без колебаний встает на сторону мушкетеров, мечтая вскоре пополнить их ряды.

В романе Дюма сохранил намечавшуюся дуэль с Портосом и то-товящийся поединок с гвардейцами, который в отличие от предыдущей сцены происходит абсолютно одинаково в «Мемуарах» и в романе. И там, и там д'Артаньян нередко называют «ребенком», отмечая то, что гвардейцы, несомненно, сумеют извлечь из этого выгоду (К, 19; Д, 54). Начиная поединок между Жуссаком, Бискарром, Каюзакком и Ротондисом — с одной стороны (три первых имени мы находим в романе) и мушкетерами и их юным другом — с другой, д'Артаньян, быстро справившись со своим противником (Ротондис — у Куртиля, Жуссак — у Дюма), приходит на помощь раненому Атосу, который в «Мемуарах» дерется с Жуссаком (таким образом, Жуссак все-таки оказывается противником д'Артаньяна). Благодаря поддержке юноши, Атос успевает собраться с силами и нанести своему противнику последний удар (К, 24; Д, 56). Об этом поединке становится известно королю, которого де Тревиль пытается уверить в том, что его мушкетеры мирно прогуливались по лугу Клер (в Карм-Дешо — в романе), где встретили гвардейцев (К, 25; Д, 58). Король приказывает де Тревиллю привести к нему на следующий день Атоса, Портоса, Арамиса и д'Артаньяна по маленькой потайной лестнице (К, 26; Д, 60).

Утром перед визитом четверо друзей идут «в игорный дом, который находится совсем рядом с конюшнями Люксембургского дворца» (К, 29, ср. — «игорный дом, расположенный совсем рядом с конюшнями Люксембургского дворца», Д, 60), чтобы провести там время до полудня, забавляясь игрой в мяч, один из которых пролетает так близко от лица д'Артаньяна, что тот, опасаясь того, что более точный удар в лицо помешает ему пойти на аудиенцию к королю (К, 30; Д, 61), оставляет игру и уходит на «галерею рядом с веревкой» (К, 30, ср. — «рядом с веревкой, на галерею», Д, 61). Среди прочих зрителей там находится один из гвардейцев кардинала, который замечает своим товарищам, что «не стоит удивляться тому, что я испугался, так как, по всей видимости, я — лишь ученик мушкетеров» (К, 30). В романе мы читаем те же слова, но сказанные самим гвардейцем: «Не удивительно, — сказал он, — что этот молодой человек испугался мяча, это, вероятно, ученик мушкетеров» (Д, 61). Услышав это, д'Артаньян предлагает ему поки-

нуть зал, и между ними начинается дуэль. На помощь своему товарищу приходят гвардейцы, а к д'Артаньяну спешат Атос, Портос и Арамис (К, 32; Д, 63). Дуэль происходит рядом с особняком де ла Тримуа, на службе у которого состоит родственник обидчика д'Артаньяна, уже раненного гасконцем. Слуги де ла Тримуа бросаются на выручку гвардейцам, а мушкетеры зовут на помощь своих товарищей и бегут за помощью к особняку де Тревиля (К, 32; Д, 63). Мушкетеры, возмущенные «наглостью слуг особняка де ла Тримуа („г-на де ла Тримуа“ — Дюма), осмелившихся напасть на нас („на мушкетеров“ — Дюма)», задумывают поджечь дом, но Атос, Портос, Арамис и д'Артаньян убеждают их отказаться от этой затеи (К, 33; Д, 63—64).

Узнав об этом новом поединке, капитан мушкетеров идет к г-ну де ла Тримуа, которому он предлагает обратиться к зачинщику-гвардейцу, находящемуся в тяжелом состоянии у него в доме и узнать как на самом деле проходила стычка. Гвардеец на пороге смерти рассказывает всю правду о потасовке (К, 39—40; Д, 66). Вечером де Тревиль идет к королю, который в сильном гневе спрашивает у него, «таким ли образом следует выполнять свой долг... его мушкетеры убивают человека и причиняют большой беспорядок, а он не говорит об этом ни слова» (К, 42). Сравним у Дюма: «Так-то вы несете вашу службу, господа?... Для этого ли я назначил вас капитаном мушкетеров, чтобы они убивали человека, несли смуту во весь квартал и хотели поджечь Париж, а вы при этом не говорите мне об этом ни единого слова?» (Д, 68). Тревиль, в поисках правды, предлагает королю обратиться к самому де ла Тримуа, за которым немедленно посылают, но не находят его дома (К, 43; Д, 70). В «Мемуарах» де Тревиль сам рассказывает историю королю, в то время как в романе это делает де ла Тримуа на следующее утро. Так или иначе, д'Артаньян наконец-то представлен королю, который находит его «совсем молодым» (К, 50; Д, 71), предлагает де Тревиллю пометить его кадетом в роту к дез Эссару, капитану гвардейцев (К, 50; Д, 73), и дает ему денежное вознаграждение (50 луидоров — К, 51; 40 пистолей — Д, 72).

Продоланный анализ позволяет установить, что сцены обоих поединков абсолютно идентичны: их структура, ситуация, имена персонажей, детали, целые фразы перешли из «Мемуаров» в роман без всяких изменений.

Не прошел Дюма и мимо эпизода с перевязью, которая в романе красуется на мощной груди Портоса и служит причиной его несостоявшейся дуэли с д'Артаньяном. В «Мемуарах» расшитая золотом пере-

вязь, которые тогда были в большой моде, принадлежит де Бемо — со-служивцу д'Артаньяна. Он так же, как и Портос в романе, будучи стеснен в средствах, но не желая отставать от моды, смог позволить себе золотое шитье только впереди и был вынужден прикрывать заднюю часть плащом, сославшись на болезнь, как и герой Дюма (К, 60—61; Д, 27). Один из друзей догадался об этой хитрости и, решив подшутить, намеренно запутался в его плаще (что у д'Артаньяна вышло совершенно случайно), приоткрыв всем заднюю часть знаменитой перевязи (К, 62; Д, 42), что чуть не привело к дуэли (как и в случае с Портосом).

Находим мы в «Мемуарах» и прообраз возлюбленной д'Артаньяна — Констанции Бонасье, которая является хозяйкой дома, где остановился на постой герой. Тонкость чувств хозяйки объясняется ее благородным происхождением, хотя она никоим образом не замешана в дворцовых интригах (К, 107; Д, 83). Сам же д'Артаньян Куртиля далек от того пылко влюбленного и преданного юноши, которого мы помним по роману Дюма: он и не помышляет о женитьбе на хозяйке, поскольку это может повредить его карьере.

Поэтизировал Дюма у Куртиля де Сандра и историю с миледи, повторив ее в мельчайших подробностях, за исключением лилии на плече и ее знакомства с Атосом.

После первой поездки в Англию (а всего герой ездил туда 4 раза) д'Артаньян Куртиля де Сандра видится с английской королевой, нашедшей пристанище при французском дворе, с тем чтобы рассказать ей о положении дел в королевстве. По мнению д'Артаньяна, Англия — «самая красивая страна в мире», однако ее жители «более жестоки, чем дикие звери, поскольку пошли войной против своего короля и заставили его удалиться от себя принцессу, которая должна была бы вызвать их восхищение» (К, 263). Одному из англичан, присутствовавших при этом визите, не понравился столь резкий отзыв об английской нации, и он вызывает д'Артаньяна на дуэль, в результате которой французы ранят своих противников. Среди них и брат миледи, красота которой не оставила равнодушным впечатлительного юного гасконца. «Никогда не существовало женщины прекраснее ее», — пишет д'Артаньян, признаваясь, что влюбился с первого взгляда и даже еще сейчас, много лет спустя, при воспоминании о ней раны его кровоточат (К, 274). Ни явное презрение миледи к «простому гасконцу» — она насмехается над ним, показывая всем его любовные письма, ни ее нескрываемая ненависть к французам не охлаждают пыл юного героя, который «больше принадлежит ей, чем самому себе» (К, 276).

«Д'Артаньян любил миледи как безумный, она же не любила его совсем», — резюмирует Дюма (Д, 348). В романе красота миледи поразила юношу еще во время краткой встречи с ней в Менге, а своим знакомством с ней он обязан ее брату (оказавшемуся впоследствии братом ее мужа). Помиллованный французом во имя любви к его сестре, лорд Винтер становится его другом и представляет его миледи. При рассказе о дуэли и благородном поступке д'Артаньяна миледи с трудом скрывает недовольство (Д, 308): если бы лорд был убит, то ей бы досталось его состояние (Д, 322).

В «Мемуарах» д'Артаньян тоже выручает брата миледи, когда тот хочет убить, в благодарность англичанин обещает добиться для французца, ставшего его другом, благосклонности сестры, которую отнюдь не радует поступок д'Артаньяна, лишивший ее состояния (К, 280—287).

И у Дюма, и у Куртиля в гасконца влюбляется горничная миледи, сообщившая ему о том, что ее хозяйка предпочитает маркиза де Варда. Если в романе первое письмо миледи к маркизу попадает д'Артаньяну случайно, а остальные передает ему горничная Кэтти (Д, 299, 320), то в «Мемуарах» все письма попадают к нему одним путем — через влюбленную в него девушку (К, 308—310). Благодаря хитроумному плану и посредничеству горничной, муки ревности которой герою приходится время от времени успокаивать, д'Артаньяну удается под личиной маркиза провести с миледи несколько ночей. Затем, желая отомстить за пренебрежение к настоящему д'Артаньяну, он пишет оскорбительное письмо от имени де Варда, в котором, сославшись на «множество дел подобного сорта», просит ее терпеливо ждать, когда придет ее очередь. Вне себя от гнева и обиды, миледи решает прибегнуть к услугам д'Артаньяна, чтобы отомстить неблагодарному любовнику. Она предлагает ему доказать свою любовь: вызвать де Варда на дуэль и убить его, за что обещает вознаградить его известным образом. Д'Артаньян, желая получить награду, но не имея ни малейшего желания убивать безвинного маркиза, просит платы до дуэли, на что миледи соглашается после долгих уговоров. Ночью, опьяненный своим счастьем, герой признается в своем обмане, подумав, что это признание обрадует миледи, так как вместо любовника, который ее презирает, она обретает любовника, который ее обожает. Однако расчет юноши оказался неверным, и миледи в гневе протоняет и его, и сообщницу горничную. Д'Артаньян решает быть настороже, поскольку миледи в своем бешенстве способна на все: действительно, несколько раз ему чудом удается избежать смерти (К, 316—346; Д, 320—356).

Для своего романа «Три мушкетера» Дюма воспользовался в основном первым томом «Мемуаров» Куртиля де Сандра, и хотя в дальнейшем мы находим на страницах продолжений приключений четырех друзей те же события, о которых говорится и в «Мемуарах» (козни Ришелье, любовь юного короля к м-ль де ла Вальер, разговор Фуке), однако ничто не указывает на то, что источником данных сведений было все то же произведение Куртиля. В двух последних томах «Мемуаров г-на д'Артаньяна» герой стал серьезнее и рассудительнее, его стала больше занимать карьера и состояние, нежели любовные приключения, а именно авантюрно-любовная линия была предпочтительна для Дюма в работе над романом.

Что касается характеров главных и второстепенных персонажей, а также таких исторических лиц, как короли Людовик XIII и Людовик XIV, кардиналы Ришелье и Мазарини, то основные их характеристики в романе полностью совпадают с «Мемуарами»: так, де Тревиль — порядочен, неподкупен, честен; он — настоящий отец для своих мушкетеров, защищающий их от нападок кардинала и всячески покровительствующий им перед королем. Миледи — коварна, эгоистична, расчётлива и корыстна, способна на любую подлость. Сам д'Артаньян — хитер, умен, ловок, честен и предан королю, хотя в романе он более пылок и эмоционален, как это и было свойственно романтическому герою. И в том, и в другом произведении д'Артаньян проявляет себя как талантливый военный, но плохой политик: его честно и бескомпромиссно чужды козни двора, что и было причиной столь медленной его карьеры.

Романтическая дружба четырех друзей с ярко выраженными и различными характерами, дополняющими друг друга (простота и наивность Портоса, дерзость и ум д'Артаньяна, тонкость и хитрость Арамиса, благородство Атоса), дружба, украсившая произведение Дюма, придавшая ему ту живость и увлекательность, которые столь отвечали вкусам эпохи, что и явилось одной из причин бурного успеха романа, — все это полностью отсутствует у Куртиля, д'Артаньян которого как бы воплощает в себе черты всех четырех неразумных друзей: простоту, хитрость, ум, отвагу и благородство. Д'Артаньян Куртиля один: ему не на кого опереться, никто не придет на помощь в трудную минуту. У него нет Атоса, который бы смог открыть ему глаза и показать реальную природу вещей, нет Арамиса с его лукавством и скепсисом, нет Портоса, неизменно вызывающего добрую улыбку. Зато он сам способен к самоанализу, склонен к моральным сентенциям и философ-

ским размышлениям, душа его не чужда чувствительности и страстных порывов, он готов поиронизировать и посмеяться над собой и над другими.

Как уже отмечалось выше, «Мемуары» Куртиля де Сандра написаны от 1-го лица, роман Дюма — от 3-го: повествование в первом произведении более монотонно, лишено живых диалогов и неожиданных реплик, все исторические события, политические интриги мы видим лишь так, как их представлял себе герой, психологические характеристики других персонажей не развиты, в центре — лишь сам рассказчик. В ро-мане выигрышно звучат смелые и острые диалоги, каждый персонаж имеет свое лицо, и хотя в центре по-прежнему остается д'Артаньян, со-бытия и люди показаны с разных сторон.

Время создания обоих произведений, разумеется, тоже наложило отпечаток на их своеобразие: псевдомемуары Куртиля де Сандра стоят у истоков жанра романа-мемуаров, когда новый французский роман делал лишь свои первые шаги; роман Дюма, написанный полтора века спустя, имел другие цели и задачи. Но несомненно то, что обращение писателя XIX века к произведению века XVIII было весьма плодотворным: именно «Три мушкетера» был первым из наиболее знаменитых романов писателя, и именно благодаря этому роману имя д'Артаньяна стало известным всем, в то время как «гипотекст» этого произведения — «Мемуары г-на д'Артаньяна» Куртиля де Сандра — оказался не вполне заслуженно забытым.

Примечания

¹ Dumas A. Les Trois mousquetaires. М., 1977. P. 5. — В дальнейшем это издание в тексте обозначается буквой Д с указанием страниц в тексте.

² Несмотря на очевидность обращения А. Дюма к «Мемуарам г-на д'Артаньяна» Куртиля де Сандра (а может быть, именно из-за этого), замечания писателя никогда не являлись предметом специального исследования, насколько нам известно. Этот факт констатируют многие, подходу к нему с разных сторон: например, в «Dictionnaire encyclopédique de la littérature française» (Paris, 1997), в статье, посвященной «Трем мушкетерам», отмечается, что Дюма «смог извлечь из историко-романической дребедени» Куртиля де Сандра произведение «оригинальное и жизнеспособное». Р. Курар (Quérard R. *Supercherches littéraires dévoilées*: In 3 t. Paris, 1869—1870) видит в романе Дюма «позорный плагиат». Среди найденных нами работ на эту тему следует отметить лишь учебное пособие для лицеев с многообещающим названием («Les trois mousquetaires» et les «Mémoires de d'Artaignan» / Ed. by I.-Cl. Perrin. Paris,

1976). Но в нем нет ни анализа, ни истории создания «Мемуаров», а сам автор указан в списке и предположительно. В пособии предлагается сравнить некоторые отрывки из обоих произведений с тем, чтобы установить изменения, внесенные Дюма.

³*Courtiz de Sandras. Mémoires de M. d'Artagnan capitaine-lieutenant de la 1-ère Compagnie des Mousquetaires du Roi: In 3 t. Cologne, 1701. T. I. S/p. — В дальнейшем это издание обозначается в тексте буквой К с указанием страниц в тексте.*

Т. В. Соколова

СТУПЕНИ ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИИ ГЕРОЯ В ПОЭЗИИ ОТ РОМАНТИЗМА К СИМВОЛИЗМУ (Виньи и Малларме)

Самоутверждаясь как «метафизическое» искусство, символизм всегда был устремлен к выражению высшего духовного начала, «тайны» бытия, Идеи или Абсолюта. Эта верховная цель заявлена практически у всех символистов, хотя у каждого по-своему. Так, Верлен призывает «искать за чертой земной иных небес, иной любви» («Искусство поэзии», пер. В. Брюсова). Рембо воплощает ту же идею в символическом темно-синем (или лиловом) цвете заоблачных космических пространств («Гласные»). Поэтический взор Малларме влечет к себе и завораживает небесная Лазурь как обиталище и символ Абсолюта. В этой устремленности символизма к высшему, идеальному, предельному, бесконечному легко увидеть одно из проявлений преемственной связи символизма с романтической эстетикой. В то же время символистам претит романтический лиризм.

В литературе конца века, после того как в 1850-е годы романтический лиризм был подвергнут уничтожительной критике и жестокому осмеянию будущими приверженцами «Современного Парнаса» (Т. Готье, Ш. Леконтан де Лилем и др.), стало уже неприемлемым присутствие романтикам стремление передать непосредственное эмоциональное переживание в его неповторимой индивидуальности. Спонтанному эмоциональному самовыражению «парнасцы» противопоставили

© Т. В. Соколова, 2000

поэзию «объективную» и «безличную». В неприятии романтического лиризма с «парнасцами» солидарны и символисты, но лишь отчасти, так как принципиальной установкой символистской эстетики было не безличное искусство, а скорее надличное: символисты отнюдь не исключают из творчества индивидуальное и даже субъективное начало, но в то же время считают его не самоцелью, а лишь средством. Цель же для них — выражение высших надличностных идей, которые в совокупности и являют «тайну бытия». И если к «парнасцам» понятие «лирический герой» трудно применимо (или неприменимо вовсе), а авторское «я» у них остается «за кадром», то в надличностной метафизической поэзии символизма выражение авторской позиции (не столько чувств, сколько идей, интеллектуального умозрения) через героя становится не просто фактом, но достаточно сложной функцией.

Характер отношения «герой — автор» в творчестве символистов заставляет еще раз вспомнить о романтической традиции, в недрах которой появляются ростки того нового, что у символистов выливается в принцип деперсонализации героя. В этом аспекте показательно сопоставление двух произведений: романтической поэмы А. де Виньи «Бутылка в море» (1853) и символистской поэмы «Бросок игральных костей никогда не упразднит случая» (1897) С. Малларме.

Разделенные во времени более чем тремя десятилетиями, эти два поэтические шедевра очень близки по сюжету, типу героя (в обоих случаях это «герой духа») и резюмирующей поэтической идее. Вероятнее всего, Малларме был знаком с поэмой Виньи, хотя избегает каких бы то ни было упоминаний о том, что от нее он получил непосредственный творческий импульс. Тем не менее целый ряд моментов не может не привлечь внимание. Так, у Виньи и у Малларме событийной основой сюжета является одно и то же трагическое происшествие — кораблекрушение, которое для обоих поэтов — лишь повод к размышлению о сущностном содержании жизни героя духа; его физическая гибель не есть поражение, так как в мире остается нетленным некое духовное послание героя. Этой общей идее в произведениях Виньи и Малларме сопутствует множество нюансов и вариаций, создающих своеобразие каждой из поэм. При этом более всего специфика двух разных творческих методов проявляется в самом способе воплощения поэтической идеи и особенно — в структуре образа героя и характере его соотносительности с личностью автора.

В поэме «Бутылка в море» реализуются творческие принципы Виньи, называвшего себя «эпическим моралистом». Широко распростра-